«patrimonio» con cui quell'esperienza, al di là dell'inevitabile dolore, lo stava arricchendo.

In confronto con il giovane protagonista dell'*Isola*, Zeno, come figlio, non è che ci faccia una grande figura: il passaggio di consegne tra padre e figlio non può avere luogo, a causa della reticenza del primo e dell'immaturità dell'altro. L' isola di Zeno, non è azzurra e confortevole come quella di Stuparich, né allietata dai ricordi del passato. È una zona opaca, infestata dai sensi di colpa e dalla solitudine.

Giovanni Albertocchi

Dino CAMPANA
Cants òrfics i altres poemes
Traducció i notes d'Arnau Pons
Pròleg de Brunella Servidei. Epíleg de Rossend Arqués i cloenda d'Arnau Pons
Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner, editor, 2007, 414 p.

El volum editat per Lleonard Muntaner sorprèn favorablement, tan bon punt l'obrim, per l'amplitud del material aportat: tanta extensió hi ocupen els *Cants Òrfics*, el famós recull del 1914, com els «altres poemes», una antologia de la producció dispersa que en una mínima part publicà l'autor en revista i que majoritàriament va ser, en canvi, donada a conèixer pels amics o pels crítics en les edicions de la seva obra que van curar quan ell encara era viu o després de la seva mort. El descobriment, entre aquests versos esparsos, d'un Campana sonetista o aforista, d'un Campana més desinhibit en la violència verbal i més directe en la interpel·lació als escriptors italians del seu temps i de la tradició, posa nous accents a l'experimentalisme amb el qual el llibre únic, mitjançant el vertigen sintàctic de la seva prosa poètica i els estirabots fonicosemàntics de les seves composicions tant en mètrica lliure com regular, ja havia desconcertat tot el públic lletraferit. És un descobriment, però, que no ajuda a definir aquest experimentalisme, a simplificar-lo, i el repte crític que això implica continua, a hores d'ara, en bona part sense resoldre's, tal com podem comprovar en el també molt ampli suport paratextual que ens és facilitat en aquesta edició. El pròleg i els epílegs, en efecte, compleixen del tot la funció de posar el lector català exactament en les mateixes condicions en què es trobaria un lector italià. Brunella Servidei elabora de primer una biografia i tot seguit un perfil poètic estintolats en un enfilall de cites que transmeten el retrat de Campana vigent avui al seu país, i Arqués i Pons n'efectuen una contextualització més extraitaliana, en la qual l'anàlisi deixa sovint pas —més en Pons que en Arqués— a l'emulació, és a dir, a l'exercici literari. El resultat és, en totes tres contribucions, plenament canònic: un així germà de Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche, Mallarmé, displicent envers els futuristes i D'Annunzio, molt imbuït de Dant i dels clàssics de la pintura italiana, caracteritzat més amb les generalitats que comparteix tota la literatura moderna maleïda i irracionalista que no pas amb els atributs que li són específics i que, pel que sembla, continuen defugint l'ull analític i desviant-lo, inevitablement, cap a l'estetisme. Arnau Pons gosa, en aquesta operació, anar més enllà del que és habitual, en tant que el seu epíleg no sols és escrit amb un estil preferentment suggestiu, sinó que es presenta com un petit *zibaldone* de pensaments i cites que, des d'una òptica molt personal, relacionen Campana amb tota mena de poetes, filòsofs i crítics, cosa que allunya l'autor

VISIT…

comentat cap a una dimensió encara més genèrica.

També la traducció, de fet, es caracteritza per aquest agosarament superficial que en realitat amaga una prudència i una professionalitat extremades, en les quals diríem que rau la principal virtut i el principal límit de tot el volum, fins al punt que els defectes més vistosos cal anar-los a buscar en la transcripció del text original: ens sembla ben comprensible que els responsables de l'edició l'hagin publicat seguit, en cos menor, després de la versió catalana (p. 279-382), però això ha impedit de detectar la pèrdua, en un cas, d'unes quantes ratlles (p. 287), així com la transformació involuntària d'una quinzena de punts i a part en punts i seguit. Centrem-nos, però, en la traducció, i comencem agafant com a mostra els primers versos de *Jardí autumnal (Florència)*, a p. 61 i 289:

> Al giardino spettrale al lauro muto
> De le verdi ghirlande
> A la terra autunnale
> Un ultimo saluto!
>
> A l'espectral jardí,
> Al llorer mut
> De les verdes garlandes
> A la landa autumnal
> L'immerescut
> Adéu que tan bé cantes!

El poema original ve a ser una estrofa lliure leopardiana, formada per heptasíl·labs i endecasíl·labs alternats lliurement i rimats també sense un esquema fix. Pons alterna lliurement versos de 4, 6, 8, 10 i 14 síl·labes, alhora que augmenta el nombre de versos i de rimes, sobretot de rimes apariades. Copsa perfectament l'espontaneïtat immediata i fàcil de la rima en Campana i la imita, deixant-se guiar, en la tria del segon mot («immerescut», «que tan bé cantes»), per la primera versió del poema, versió en la qual, per bé que no hi apareixen exactament els mots triats pel traductor, es fa més explícit el «tu» que és la dona estimada i el dolor del «jo» que l'ha perduda. Si la voluntat de l'autor va ser precisament, de la primera a la segona versió, prescindir de les persones, no resulta potser gaire oportú recuperar-les, i aquí i en altres punts potser criticaríem no pas, és clar, que Pons hagi fet servir els antecedents i les paràfrasis que li proporcionaven les edicions comentades, però sí que els hagi fet servir, de vegades, d'una manera massa sistemàtica i servil, perquè això resta originalitat a la seva traducció-lectura. La conclusió principal, però, a què volíem arribar és que l'agosarament que implica afegir mots, sintagmes i versos de collita pròpia és més mesurat, doncs, que no pugui semblar a primera vista, i cal afegir que és practicat tan sols en les composicions rimades, mentre que tant en la prosa poètica com en el vers lliure constatem un altíssim grau de fidelitat a la lletra del text, excessiu per al nostre gust, però no —segurament— per al gust de molts altres crítics, traductors i lectors. Dotat d'un català esplèndid, Pons branda en tot moment unes armes sintàctiques i lèxiques d'una eficàcia indiscutible. Aconsegueix de no escatimar mai força a les imatges visionàries en què es resol sempre el descriptivisme campanià, fa palès un criteri excel·lent a l'hora d'invertir o de no invertir l'ordre dels components de la frase, i poquíssimes vegades corregeix un original que, per la seva sintaxi tan poc normativa, plantejava constantment paranys i dubtes. Vegem un d'aquests pocs moments:

> Nelle tue mosse montagne l'elemento grottesco profila: un gaglioffo, una grossa puttana fuggono sotto le nubi in corsa. (p. 299)
>
> En les teves agitades muntanyes l'element grotesc es perfila: un bergant, una puta grossa fugen corrents sota els núvols. (p. 81)

Basant-nos tant en el ritme de la frase com en una altra aparició del sintagma «sotto le nubi in corsa» (p. 104 i 312), ens decantaríem per considerar «in corsa» complement de «nubi», no de «fuggono»: «fugen sota els núvols que corren». La lògica irracional fa que en Campana les accions, els subjectes, es repeteixin d'una manera absolutament automàtica, i aquesta repetitivitat aleatòria creiem que s'ha de relacionar amb la fal·lera de «veure» en el paisatge, en les escenes quotidianes, en les dones que el poeta troba caminant i viatjant, figures de la poesia, de la pintura, de la llegenda, i ho creiem perquè també moltes d'aquestes figures retornen obsessivament (Ofèlia, Francesca da Rimini, la Nit de Miquel Àngel), però sobretot perquè representen no pas la història, sinó una atemporalitat suprahistòrica. Sovinteja, en el llibre, un gest pictòric: el d'algú que repenja el cap en una mà. Un gest, doncs, estàtic. Aquest poeta no pretén, com sí que miren d'aconseguir els pintors futuristes, moure la pintura, i el moviment neuròtic dels seus viatges, de les seves llargues rutes a peu o en vaixell, no és un moviment endavant, sinó la fuga de l'etern retorn, la recerca de la immobilitat. Si es mouen les muntanyes, els núvols i la puta, és com si res no es mogués. Si una frase abans d'acabar-se ja en crea una de nova que entra en contradicció amb la primera es fa difícil establir una seqüencialitat narrativa i la sintaxi s'acaba recargolant sobre si mateixa. Si cada escena contemplada és el mirall d'una escena ja contemplada anteriorment, el viatge per força esdevé una paranoia. Des del passatisme s'arriba, amb uns altres mitjans, però també amb un deute evident envers les «paraules en llibertat», a l'autodissolució que proclama la higiene de la guerra futurista, i no és casual, en aquest sentit, que la «visió» sempre se sobreexciti i sovint assumeixi una forma «esquelètica» o «catastròfica». En el fragment en el qual, tot seguit del que hem citat, l'autor associa una pagesa del seu poble a una imatge del Ghirlandaio, Pons hi efectua dues intervencions: assimila el temps verbal del segon «come è dolce» al de «quando assistevi» i afegeix a «poesia toscana che fu» el sintagma «temps enrere». És important remarcar, però, que l'anomalia «come è dolce quando tu assistevi», alhora que pot respondre a una descurança o una gratuïtat que —al cap i a la fi— formen part intrínseca de la poètica campaniana, il·lustra molt bé el valor nul que aquest escriptor dóna al temps, o més exactament a la diacronia, enfront de la qual fa prevaldre l'eternitat fixa de l'art, una mena de temps absolut com el que enuncia el «fu», remot no perquè formi part d'un altre temps, sinó perquè se situa enllà o per damunt del temps:

> Catrina, bizzarra figlia della montagna barbarica, della conca rocciosa dei venti, come è dolce il tuo pianto: come è dolce quando tu assistevi alla scena di dolore della madre, della madre che aveva morto l'ultimo figlio. […] Figura del Ghirlandaio, ultima figlia della poesia toscana che fu (p. 299)

> Catrina, estrafolària filla de la muntanya bàrbara, de la conca rocosa dels vents, que n'és de dolç el teu plor: que n'era de dolç quan assisties a l'escena de dolor de la mare, de la mare a qui el darrer fill se li havia mort. […] Figura de Ghirlandaio, darrera filla de la poesia toscana que temps enrere va ser (p. 81)

Cal que insistim, però, que si ens ha semblat oportú comentar aquests passatges és perquè molt rarament el traductor deixa —com aquí— de fer-se invisible, de la mateixa manera que molt rarament hem aconseguit de sorprendre'l en interpretacions que puguem considerar inequívocament equivocades. Discutible, si de cas, és que s'arrisqui poc a interpretar, i sobretot —ja ho hem avançat més amunt— l'alt grau d'acceptabilitat que concedeix a les solucions literals: segueix l'estratè-

gia, compartida per molts companys de professió, de no separar-se del mot que diu el text original sempre que el context el faci admissible, més que no pas la de substituir-lo per tal d'adequar-se al registre i a la freqüència d'ús que el mot té en la llengua de partida o per tal de naturalitzar el conjunt de la prosa o del poema. Sota la cobertura que ofereix l'escassa intel·ligibilitat del text, les desviacions de registre passen en aquest cas més desapercebudes que no passarien en un altre autor més convencional: «la vecchia amica luna che sorgeva in nuova veste rossa» / «la vella amiga lluna que sorgia amb el seu nou vestit vermell» (p. 74); «il morso del lontano dolore» / «la mossegada del dolor llunyà» (p. 84), «nel vico breve e stretto» / «en el carreró breu i estret» (p. 98), «Il silenzio era scandito dal trotto monotono di una pattuglia» / «El silenci l'escandia el trot monòton d'una patrulla» (p. 103), «fischi che lacerano l'azzurro» / «sirenes que laceren l'atzur» (p. 187). Més rarament en surt compromès, d'aquesta hiperliteralitat, el sentit, o més rarament en deriva una ambigüitat semàntica que no tenia l'original: «Segnato di linea di sangue» / «Senyat amb una línia de sang» (p. 59); «ammucchiamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito» / «amuntegaments inquiets de roques a l'aguait de l'infinit» (p. 72); «le gravi matrone di Spagna» / «les greus matrones d'Espanya» (p. 90); «Là dove aurora fiammea s'affranca - Da un arco eburneo» / «Allà on l'aurora flameja i esdevé franca - D'un arc eburni» (p. 186). En la seva accepció primera, certament, «senyat» vol dir «marcat», «greu» vol dir «que pesa» i «franca» vol dir «lliure». Un neologisme com «cafonismo» es podia traduir per «pagesada» i, en canvi, Pons s'estima més crear també ell un neologisme, però amb una arrel no precisament col·loquial: «hortolanisme» (p. 243). Una frase com «Stride la troia perversa al quadrivio» es podia traduir com «La meuca xiscla perversa a la cantonada» i, en canvi, Pons es preocupa per respectar el sentit propi de cada mot, tot aclarint en nota els diversos significats que el lector ha de llegir en «truja»: «La truja xiscla perversa a la cruïlla» (p. 185). No es pot parlar, doncs, d'errors pròpiament dits, però sí d'una traducció inclinada al cultisme, a la polisèmia i a la formulació inusitada. Totes tres, evidentment, marques de registre del poeta traduït, però sensiblement incrementades pel seu traductor.

És aquesta tendència, també, la que explica la conservació sistemàtica dels dos punts, un signe de puntuació del qual potser sí que Campana abusa, però que també és veritat que té un ús més ampli en italià que en català, sovint amb una funció que nosaltres donaríem al punt i coma i, per tant, per als enemics del punt i coma, o bé al punt o bé a la coma. Les formes lingüístiques, però, en les quals l'excessiva complaença en la dicció hiper-insòlita i, per tant, en l'efectisme d'un llenguatge nou es fa més criticable són les preposicions, i no precisament, en aquest cas, per un excés de literalitat. Massa vegades «su» és traduït per «damunt» i «presso» per «prop de», però sobretot massa vegades «in» és traduït per «dins», una solució generalment molt aconsellable en la traducció italià-català, però que Pons adopta en massa ocasions i en contextos en els quals hauria d'haver explotat alternatives que utilitza —comparativament— amb poca freqüència, com «per», «sota», «enmig de», «en»: «cantaven dins la calda» (p. 41); «dintre la nit em va estimar» (p. 50); «ara la llum era més escassa en el terreny nu dins l'alè metal·litzat de les guitarres» (p. 52); «I tu seguies dins l'aire - La fresca encarnació d'un somni matutí» (p. 67); «Camino sol i ert - Per dins la nit fantasiosa» (p. 69); «tu que dins la cascada ondulant dels teus cabells pujaves» (p. 81); «la costa és un quadret d'or dins la gemegor dels falcons» (p. 82); «Les fonts han callat dins la veu del vent» (p. 84); «Jo me n'anava dins el vespre ambigu» (p. 199).

La calda, la nit, el vespre, l'aire, el vent, guanyen una tridimensionalitat, una capacitat de contenir, una profunditat, al capdavall una irrealitat que no pressuposa, o que pressuposa en una mesura molt minsa, l'«in» italià, en la major part de les frases que acabem de citar ben habilitat pels usos de l'estàndard literari per a significar, d'una manera ben natural, la circumstància en la qual s'esdevé, que acompanya o que envolta una acció.

Hem d'avisar, per acabar, que els nostres retrets s'inscriuen en un cert malhumor general que fa temps que ens provoca la lectura de traduccions catalanes de poesia italiana, i ens disculparem remarcant que Arnau Pons és, sens dubte, de tot el llistat de pecadors, un dels que menys es mereix un plec de càrrecs. Valgui, doncs, una cloenda que deixi ben clara la seva habilitat en la gestió del ritme de la prosa poètica i en el manteniment de la tensió del discurs fins i tot en aquells topants en què les ramificacions es fan més desenfrenades: «Què fugia damunt de la meva testa? Fugien els núvols i les estrelles fugien: mentre que de la Pampa negra sacsada que adesiara fugia amb la salvatge negra cursa del vent ara més fort ara més feble ara com una llunyana fèrria fragor: adesiara una crida a la malenconia més profunda de l'errant:… des de les crineres de les herbes sacsades com a la malenconia més profunda de l'etern errant per la Pampa desvetllada com una crida que fugia lúgubre» (p. 116).

Miquel Edo Julià

Anna Maria Ortese
El mar no baña Nápoles
Traduzione di Francesc Miravitlles
Barcellona: Minúscula, 2008, 219 p.

Il mare non bagna Napoli uscì per la prima volta nella collana dei Gettoni (Einaudi) di Elio Vittorini nel 1953 e subito divenne oggetto di aspre polemiche. Infatti, se da una parte, l'opera ricevette l'appoggio di larga parte della critica, che tuttavia sembrò ascrivere al genere del neroealismo (e neorealista non era), tanto da meritare il Premio Viareggio l'anno successivo, dall'altra, molti intellettuali fecero pesare sull'Ortese la pesante condanna di aver scritto un libro contro Napoli, perché troppo lontana dalla visione che della città avevano dato autori quali Eduardo De Filippo, Salvatore Di Giacomo o Matilde Serao. Un'accusa tanto più grave perché rivolta a una non-napoletana, e che valse alla scrittrice una sorta di scomunica che contribuì ad allontanarla dalla sua amata-odiata Napoli.

Con gli anni, la critica, tornando sui suoi passi, ha corretto il suo giudizio considerando *Il mare non bagna Napoli* tutt'altro che un'opera neorealista, data la sua visione critica, a metà tra visione e realtà, la novità di un linguaggio profondamente espressionista e sperimentale e una sorta di distacco psicologico (o, come affermerà la Ortese stessa, di «straniamento» o «spaesamento») nei confronti della realtà narrata, frutto di un rapporto disilluso con essa, di una sorta di *nevrosi* che contribuiva ad accrescere il conflitto tra ragione e natura.

In occasione della terza edizione dell'opera, uscita ne *Gli Adelphi* nel 1994, l'autrice ha creduto opportuno accludere una sorta di *Guida al lettore* (che porta il significativo titolo: «Il "mare" come spaesamento») per spiegare come andrebbe secondo lei affrontata l'opera e per liberarla da ogni pregiudizio morale sulla sua anti-napoletanità.

Finalmente esce la traduzione spagnola di quest'opera così discussa e con-